



悲しみの身ぶり：仏涅槃図とイエスの死の哀悼図 (特集 神話的言説の図像表現と解釈)

著者	細田 あや子
雑誌名	東西南北
巻	2004
ページ	139-148
発行年	2004-03-20
URL	http://id.nii.ac.jp/1073/00002968/

悲しみの身ぶり

仏涅槃図とイエスの死の哀悼図

細田あや子・新潟大学人文学部助教授

ブッダ伝とイエス伝の圖像間に類似する点があることは、つとに指摘されているところである。画像表現に限らず、これら東西の異なる宗教現象には並行する部分も多く、さまざまな側面から比較の試みがなされている。以下においては、「仏涅槃図」と「イエスの死の哀悼図」との間に見出される共通のモチーフ、とくに悲しみの身ぶりの表現に注目しながら、ブッダとイエスの死の意味、そこから生じる両宗教におけるそれぞれの教祖（開祖）像などについて考えてみたい。各圖像には長い伝統があり、その変遷をたどらなくては総合的な意味を読み取ることはできないのであるが、仏教美術とキリスト教美術との比較を通してブッダ観、キリスト論を論じる手がかりとして、代表的な作例を取り上げおおまかなスケッチを試みる。

一 仏涅槃図

「仏涅槃図」とは、釈迦が沙羅双樹の間の牀座（寝台）に横たわり、入滅する場面を描いたものである。この圖像の伝統は

二世紀頃ガンダーラやマトウラーの仏伝サイクルの浮き彫り彫刻に始まる。それ以前においては、ブッダの姿を直接視覚化することはなく、ストウパー（仏塔）などによって象徴的に表現されていた。インドでは、釈迦の入滅は人間の死とは異なり、理想の境域たる般涅槃の達成にはかならないとみる観念が強く働いており、それゆえ、ガンダーラの涅槃図は、初めて「釈迦の死」を圖像化したことで画期的といえる。

涅槃の画像変遷を概観すると、そこに描出されたモチーフには多種多様なものが見出される。中央アジアから中国、朝鮮日本へと伝承されていったなかでそれぞれ典拠となるテクストの照合についての研究がなされ、出典などが確認されている。

初めは仏伝図の一場面であつたものが、単独の涅槃仏像として造形されていく過程には、教義の深化や儀礼化の傾向などを認めることができるであろう。横たわるブッダのまわりに集まる多様なモチーフのなかから、ここでは大迦葉がブッダの足に触れる身ぶり、摩耶夫人の登場をとくにみてみたい。

大迦葉（大カツサバ）というのは、十大弟子の一人である迦^か葉^{えつ}のことで、摩訶迦葉とも呼ばれる。釈迦の死後、教団の統率者となり釈迦の教法を編集する作業の中心となったというが、初期の涅槃經の『マハーバリニツバーナスツタンタ』などの諸本に彼のエピソードが記述されている。大迦葉はブツダの入滅時にはクシナガラにおらず、五百人の修行僧とともにその地に向かつて歩いているときに一人の外道（仏教以外の宗教者）に出会い、彼との会話からブツダの死を知らされる。

ガンダーラの作例における大迦葉の圖像表現は、三種類の形式に分けることができる。一つめは外道と会話している場面、二つめは釈迦の足に右手で触れるしぐさをする場面、そしてもう一つは釈尊の足に向かつて両手を合わせ作礼する形式である。^{※3}ここで注目したいのは、第二、第三の形式である。第二の、釈迦の足に手で触れる動作には（図1）、ブツダがちょうど亡くなったときにはその場におらず、師の死を知って急いで亡きがらのところにきてその足に触れた大迦葉の悲しみの様子、また師を拝する意味も込められているであろう。^{※4}他方第三の作礼の形式は、「大迦葉の接足礼拝」のエピソード。ブツダの遺体を火葬する際の挿話。につながるものである。マツラ族の四人の首長が尊師の火葬の薪の堆積に火をつけようとしても火がつかない。その理由は、大迦葉が頭をつけて尊師の御足を拝まないあいだは、尊師の火葬の薪は燃えないであろうという神霊たちの意向によるものという。そして、大迦葉と五百人の修行僧がクシナガラに到着し、火葬の薪のあるところに来て、彼らがみ

な衣を一方の肩にかけ、合掌して、火葬の薪の堆積に三たび右肩をむけてまわり、足から覆いを取り去って、尊師の御足に頭をつけて礼拝しおわつたら、薪はおのずから燃えたという話である。^{※5}

足に触れるしぐさからその人の直截的な悲しみが読み取れると同時に、死者に対する崇敬も表現されることになる。足に頭をつけての礼拝という身ぶり、ブツダへの忠誠をも示すのだろう。この大迦葉の礼拝こそが、釈尊の涅槃説話を完結させるものと見なされ、涅槃図に挿入されたと考えられる。^{※6}「大迦葉の接足礼拝」の圖像は、釈迦の遺法を継ぐ者としての大迦葉の役割の増大とともに、中央アジアにおいてとりわけ重要性をおびることになるといえる。

ブツダに対して礼拝するしぐさをする大迦葉のこのような役割は、その後の涅槃図では迦葉菩薩の身ぶりに見出されるかも



図1 仏涅槃図 ガンダーラ地方出土 個人蔵

しれない。大迦葉と迦葉菩薩とは別々の人物で、後者は説法が中心となっており、大乗涅槃經の一つ『大般涅槃經』において記されている重要な存在であり、そこでは教義上の質問者の役割を与えられている。

わが国で現存する最古の涅槃図である高野山金剛峯寺本（応徳涅槃図、一〇八六年）（図2）では、迦葉菩薩は釈迦の枕元宝台の角に手を置いていた弥勒菩薩（慈氏菩薩）のそばで両手



図2 仏涅槃図 高野山金剛峯寺

を合わせて座している。礼拝の身ぶりにとれるが釈迦の方を見ているわけではなく、むしろ画面の中央の方を向いている。また、新薬師寺所蔵の作品では、合掌姿の迦葉菩薩は釈迦の足元におり、両眼を開いた釈迦の方を向いている^{*7}。あるいは、釈迦の頭頂の間近で合掌している普賢菩薩と視線を交わしているようにも見える（この作品は損傷が進み顔料が剥落しており、迦葉菩薩が誰の方向を見据えているのか、手元の図版から判断することは難しい）。釈迦が眼を開いていないというのは特異な例であるが、それは、まだ入滅しておらず、歴史的存在としてのブツダが描かれていると解釈することも可能である^{*8}。同時にまた、永遠不滅のブツダの強調とみなすこともできる^{*10}。

これら二点の作例で、迦葉菩薩は両手を合わせ作礼しており信者の模範としての姿で描かれていると読み取ることができる。これは典拠となっている『大般涅槃經』（迦葉菩薩品第二二）の特徴から引き出される。師に対して崇拜の意を表し師の説法に従うということが含意されていると思われる。

ブツダの母、摩耶夫人は、彼を生んでから七日目に亡くなっている。『摩訶摩耶經』によると釈迦の死を阿那律から聞いて^{ちりて}切利天から駆けつける。釈迦の姿が画面中央に大きく描かれた金剛峯寺本において、彼女は画面右上で天から飛来してくる様子で描かれる。すでに亡くなっていた摩耶夫人が息子の死の場面へと馳せ参じること自体、超自然的出来事であり、このような場面では、母と子の個人的かつ親密な関係というよりは、それを越えた宇宙的なものを感じさせる^{*11}。

また、この作品とよく並び称されて論じられる「釈迦金棺出現図」（京都国立博物館、一一世紀後半）（図3）は、悲痛のた



図3 釈迦金棺出現図 京都国立博物館

め悶絶した摩耶夫人のために金棺から釈迦が身を起こして最後の説法をするという様子を描いたもので、釈迦と摩耶夫人の二人があいまみえる図である。ブツダが棺から出てくるといふ奇跡・神変を描いているという点で、やはりブツダの人間性というよりは、神的性質が表現されているように思われる。母を思う子の気持ちから起こった出来事ではあるが、その子を持つ神秘なる力の不思議が 色彩的効果も相乗されて 画面に満ちている。

二 イエスの死の哀悼図

次に「イエスの死の哀悼図」をみてみよう。これは、イエスが十字架につけられ息を引き取ったあと、アリマタヤのヨセフやニコデモたちが彼の遺体を墓に埋葬するため、十字架から降り、イエスの死を嘆き悲しむ場面である（マルコ福音書¹⁵、42〜47など）。

ジョットの壁画（パドヴァ、スクロヴェーニ礼拝堂、一三〇四〜〇五年）（図4）では、岩山のこちら側でイエスの遺体のまわりに集まった人々（家族や弟子たち）の悲しみの様子が描かれている。母マリアはぐったりと横たわる息子イエスの上半身を抱くようにして悲嘆にくれている。眉間にしわをよせイエスを見つめる表情は我が子を失った悲痛さを示し、人間としての母と子の親密な関係が読み取れ、見る者を強く印象づける。磔刑の釘跡のこるイエスの両足に触れつつ涙にくれている女性はマグダラのマリアで、これもよく見出される身ぶりである。



図4 イエスの死の哀悼図 ジョット作
パドヴァ スクロヴェーニ礼拝堂

このしぐさは、香油をイエスの足に塗る女性のエピソード（ルカ福音書7、36〜50）との連想もあると思われるが、イエスへの敬愛の念も込められているように感じられる。画面のほぼ中央で両手を広げて嘆き悲しんでいるのは、福音書記者ヨハネだが、背後の岩の丘の傾斜にそって彼の姿勢と視線が方向づけられている。ニコデモとアリマタヤのヨセフが、右端に立ってこ

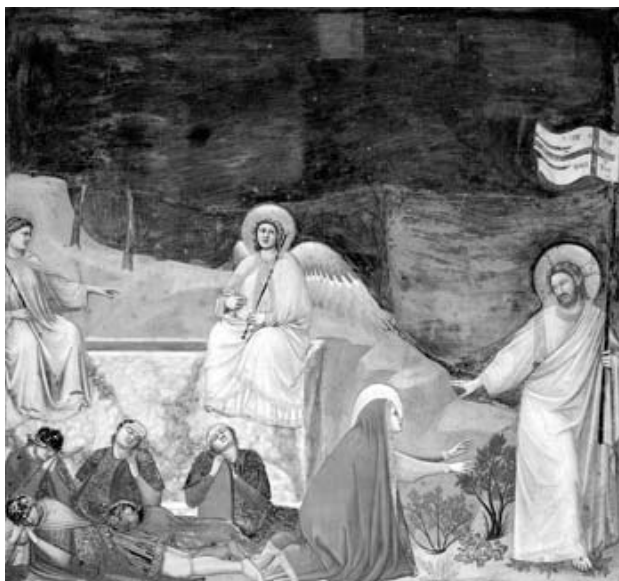


図5 我に触れるな（ノリ・メ・タンゲレ） ジョット作
パドヴァ スクロヴェーニ礼拝堂

の悲痛な光景を見つめている。
実際に自分の腕でイエスの遺体を抱く、直接手にとるという動作が、死の直後の身ぶりを表現している。マリアのほかにもイエスを抱くようにかかえている人物たちが多いことは、触れるという動作および感覚を強調する。また登場人物も仏涅槃図と比べると数が少なく、イエスに対して個人的かつ親密な関係

が表現されている。こうして人々の悲しみが非常に劇的に描出されるが、とくに全ての人々の視線がイエスの遺体に集中していることにより、よりいっそう構図間の緊張感が読み取れる。さらにそれを高めるのが、紺青の天に舞う十人の天使たちで、彼らの身ぶりと表情もその悲嘆な様子を全身で精一杯表している。

イエスの死の描写としては、まず十字架磔刑という大きな受難の主題があり、哀悼はそれに続くものであるから、死の場面がいくつかの段階で描かれていることもその物語性・悲劇性を際立たせ、場面ごとに時間の経過が組み込まれることになる。それにより、イエス自身の悲痛な思いもちろんながら、彼を失った者たちの悲しみ、痛みといった感情もより深く描写され、と思われる。

今、イエスの遺体に触れるという動作について述べたが、それと対照的なのは、復活後のイエスがマグダラのマリアに向かつて「我に触れるな（ノリ・メ・タンゲレ）」と告げるエピソードである。これはヨハネ福音書（20、11～18）のみに記されているものである。マグダラのマリアははじめ復活したイエスのことを認めることができずにいたが、名前を呼ばれて気づき彼にすがりつくことすると、それを禁じられる。

とくにこのスクロヴェーニ礼拝堂のイエス伝サイクルでは、北側の壁画の下段で「イエスの磔刑」に続く「イエスの死の哀悼」の右隣に「我に触れるな」（図5）が位置し、その触覚の表現が対照的に描かれている。二つの図像パネルをみると、

背景にある岩山が続いているように描かれており、「我に触れるな」では、場面の左半分に、空っぽになった墓（棺）のふちに座っている二人の天使とそれに気づかず眠り込んでいる見張り番兵たちがいる。右半分で、地面にひざまずいてイエスの足元へと両手を伸ばしているマグダラのマリア。それ以前の場面と異なり長い金髪を赤いマントですっきり隠している

とそれを制しているイエスが描かれている。体に触れてはいけないことにより、人間（人の子）として死んだイエスと復活したイエスとの明確な違いが提示され、かえって復活後のイエスの神聖さが強調される。さらに次に続く彼の昇天の場面もあわせてみると、神の救済の業を喚起させるものとも思える。復活したイエスの足元には緑の葉をつけた草木が描かれているが、これは隣の死を悼む場面から続く岩山にある枯れ木と対比されている。新しい命を象徴する緑の木がイエスの復活を暗示している。

イエス伝サイクルの場合、イエスの死と復活という出来事が重要な意味を持つ。人の子として十字架につけられたものの、神によつて復活させられたことが、キリスト教信仰の中心となつてゆく（たとえばローマの信徒への手紙6、1～14）。したがって、哀悼の図と復活の図との間には意味的に明確な境界線が引かれることになる。

三 ブッダとイエスの死の理解

以上二つの図像の作例を簡単にみたが、親しい人を失った

人々がその亡きがらのもとへ駆け寄り（とくに大迦葉と摩耶夫人は釈迦の死の瞬間にはその場に居合わせなかった）、足に触れる身ぶりがあることが共通している。そこには悲しみの感情に加え、死者に対する崇敬、礼拝の意味も込められている。しかしながら、ブッダとイエスをどう捉えるかという見方には相違点があるようだ。

「涅槃（ニルヴァーナ）」とは、サンスクリット語で「吹き消された」という意味で、仏教では生命の火が吹き消される意味となり、ブッダの死に対して用いられた。また煩惱の火が吹き消された状態も意味し、そこから煩惱や物質的制約からの離脱として讀えられた状態も示す。そしてこの「涅槃」という言葉には二重の意味、言い換えるなら両義性、つまり歴史的現象としてのブッダの死および普遍的本質としてのブッダの悟りの不滅性[＊]とが含まれると考えられる。涅槃の図像表現においても、歴史的存在としてのブッダの死という意味のほかに、永遠なるブッダ・仏身の永遠性という意味も込められ、涅槃の両義性が描出される。

数多くの仏涅槃図を確認しているわけではないが、宝台のまわりの会衆をみると、ガンダーラや敦煌の作例に見出される大迦葉のようにブッダの足に直接触れる者が、つねに存在するわけではないようである。その場合は、人間としてのブッダではなく、普遍的な本質（実相）としてのブッダの不滅性をより前面に出そうとする意図が働いているのであるうか。

仏涅槃図では、その画面一枚で、ブッダの死と不滅性を描出

する。いくつもの意味の層が重なっているともいえよう。ブッダの両眼が閉じられていない作例もあり（新薬師寺本、石山寺本）、入滅以前のエピソードにまで拡大して画面が構成されている場合もある^{＊14}。他方、会衆たちに加えさまざまな動物など描き込まれブッダのまわりに集まる者たちの数が増える傾向も認められる。これは入滅後、世界全体が釈迦の死を悲しむという全体性の表現ではないだろうか。したがって、涅槃という語の両義性が凝縮されている画面のモチーフを確認しつつ、どの意味が強調されているのか個々に検討する必要があるだろう。より人間的、個人的な死の悲しみが描出されているのが、ジョットのイエス哀悼の図であった。そして亡き人をどのように捉えるかという点で、涅槃図とイエス哀悼図の中間に位置するともいえるものが、同じジョットの手になる、フィレンツェ、サンタ・クロッチェ聖堂バルディ礼拝堂の聖フランチェスコの死の場面ではないだろうか（図6）。ここでは、ベッドに横たわったフランチェスコのまわりで修道士たちが悲しみ嘆いており、構図的には仏涅槃図ときわめて近い。だが、聖痕を受けたフランチェスコは第二のキリストとして描かれている。死と同時に建物の上方には彼の昇天、天使たちによって持ち上げられている。も描写されており、キリストになぞられている。

チェラーノのトンマーソの『第一伝記』によると、フランチェスコは、自分の死を近づいてきた生命とみなしていたとされる。このような記述は、フランチェスコのなかにキリストのイメージを重ね合わせようとしたこの托鉢修道会の考えにも適



図6 聖フランチェスコの死 ジョット作 フィレンツェ サンタ・クローチェ聖堂

するものである。教団側としては、フランチェスコの死後、彼の思想に基づいて会を存続させていこうとするなかで、フランチェスコをキリストとしてみる見方、つまりフランチェスコ個人は亡くなっても、第二のキリストとして永遠に人々の心に生きるという考えを図像においても主張したといえるだろう。

ところでまた、それぞれの宗教絵画としての機能の違いからも、描かれたブツダとイエスの意味の違いが明らかになると思われる。

仏涅槃図は、涅槃ねはんえ会という、二月十五日にブツダの入滅を記念しておこなわれる儀礼の本尊として用いられるようになった。そのような機能を持つ作品の多くは、公的な場で毎年繰り返される涅槃への想起のため、死を超越したブツダ、仏身の永遠性を、それを眺める信者たちに訴えかけていたと考えられる。先の金剛峯寺の作品もその目的のために用いられ、そこには歴史的存在の死というよりは、煩惱や物質的制約からの離脱という意味の涅槃がより込められているように思われる。

他方、イエスの死への哀悼図 広く捉えるならイエス伝図像の機能は、描かれる美術ジャンルによりさまざまである。個人的なアイコンとして描かれる場合もあれば、聖堂壁画として多くの人々の目にふれることもある。

ジョットの哀悼図は、寄進者エンリコ・スクロヴェーニの自邸のわきに建てられた私的礼拝堂の壁画装飾として、一連のイエス伝（正確に言えば「受胎告知のマリア」に捧げられた礼拝堂のため、その前史としてヨアキムとマリアの伝記も描かれ

る)の物語絵画の一部である。つまり、それはイエスがなした業の一連の流れのなかに位置づけられ、そこでのミサに参加する人々に対してイエス伝の意味やイエスのペルソナに関する教義を提示し伝達するという役割を果たしていたと考えられる。歴史的存在としてのイエスから、復活、昇天したキリストへとという意味が物語にそって叙述されているのであり、哀悼の図一枚を取り出すのではなく、イエスの生涯全体を把握することが求められる。

大迦葉や迦葉菩薩の身ぶりをブツダの涅槃の前後という時間の流れに注目して考察すると、入滅する前の「説法する・語るブツダ」と、入滅後弟子や信者たちによって「説法される・語られるブツダ」という二つのレヴェルが見出される。他方、イエス伝図像においては、マグダラのマリアがイエスに触れるか触れてはならないかという動作の違いが、死と復活を分けることになる。

しかし、単に死の前後という時間的経過が共通して描かれているだけではなく、その死についての考察の帰結としてのそれぞれの教祖像の違いが図像には反映されている。個別にみるならば、神となるものあるいは法身の永遠性を前面に出しているのか、それとも一度きりの生と死における人間性(人の子としての性質)を強調しているのか、という相違が見出される。ブツダの涅槃に関して両義的意味があることと同様に、イエスの場合はその死とさらに復活を通しての事跡に対し、イエスのペルソナをめぐるキリスト論、彼の人性、神性の捉え方が、また

神による救済史観が生じてくるのである。

教えを語った人物(ブツダやイエス)が、死後人々によって語り継がれて、信仰が継承されてゆくことになる。ブツダやイエスについて語り継ぐことには、彼らを視覚化して提示することとも含まれる。その図像を用いながら、信者たちは(信仰の対象としての)教祖について語ってきたのである。ここに宗教美術の一つの意義があると思われる。

仏教美術とキリスト教美術の間に見出される類似点を挙げることは、そう難しいことではない。その類似点に留意しつつ、さらに相違する点を分析することにより、そこからそれぞれの宗教の特徴を浮き彫りにすることができるのではないかと考えている。

注

* 1 宮治昭『涅槃と弥勒の図像学 インドから中央アジアへ』吉川弘文館、一九九二年。

* 2 『ブツダ最後の旅 大バリニツバーナ経』中村元訳、岩波文庫一九八〇年、一六九―一七三頁。

* 3 宮治、前掲書、一三九―一四二頁。

* 4 敦煌第二九五窟(隋代)の作例にも、大迦葉が足に触れる場面が見出される。

* 5 『ブツダ最後の旅 大バリニツバーナ経』、一七一―二頁。

* 6 宮治、前掲書、一四二―一四三頁。

* 7 林温『新薬師寺蔵 仏涅槃図』国華、二二六三号、二〇〇一年、三〇―一頁。

* 8 谷口耕生『新薬師寺所蔵仏涅槃図考』『仏教芸術』二五一号、二〇〇〇年、七五頁。

- * 9 林、前掲書。さらにそこから摩耶夫人の不在も説明されるといふ。
ただし谷口氏（前掲書、七四頁）によると釈迦の足元にいる俗形が摩
耶夫人である可能性もある。
- * 10 谷口、前掲書、八〇～一頁。
- * 11 ここでは、とくに（涅槃会で用いられた）日本の仏涅槃図の摩耶夫
人の表現について考えている。中央アジア涅槃図における図像学的考
察は、宮治氏の前掲書参照。
- * 12 泉武夫『絵は語る2 高野山仏涅槃図 大いなる死の造形』平凡社、

- 一九九四年、とくに一七～三六頁。
- * 13 京都、知恩寺本では老婆が釈迦の足に触れている。
- * 14 関口正之「石山寺蔵 仏涅槃図」『国華』一二六三号、二〇〇一年
三二～三頁。
- * 15 『聖フランシスコの第一伝記』石井健吾訳、あかし書房、一九八九年
一八四～五頁。
- * 16 林氏（前掲書）は、両眼を開いているか閉じているかという違いを
入滅前か後かという違いだと捉えている。